

Anunciação: o verdadeiro artista e as verdades místicas da arte

Gedley Belchior Braga*

Resumo

O ponto de partida é uma obra de Bruce Nauman, Window or wall sign, de 1967, cuja inscrição interna propõe o enunciado de que o verdadeiro artista é aquele que ajuda o mundo revelando verdades místicas. Com base nisso, reflete-se sobre a impregnação religiosa das narrativas da história da arte associando a obra conceitual de Nauman a um tema cristão tradicionalmente representado desde antes do Renascimento: “A Anunciação”. O verdadeiro artista e as verdades místicas da arte são temas que merecem um resgate no contexto da discussão aqui proposta.

Palavras-chave: Bruce Nauman. Anunciação. Arte conceitual. Arte e verdade. Verdade mística. Filosofia. História da arte. Teoria da arte. Arte e linguagem. Comunicação.

* Professor adjunto da Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas (DAUAP-UFSJ). Artista multimídia. Doutor em Ciências da Informação e mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo Cecor-UFMG. Bacherel em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. E-mail: gedleybraga@gmail.com.

Window or Wall Sign é uma obra de autoria do artista americano Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941), datada de 1967. Nauman utiliza estratégias da comunicação visual comercial em muitos de seus trabalhos. Neste caso, o objeto artístico feito como um anúncio luminoso de néon é aqui relacionado com o processo constituinte da narrativa da história da arte e com questões da linguagem artística. Em seguida, essa relação é levada para uma temática muito tradicional nessa narrativa, representada visualmente desde os primórdios do Renascimento ou até um pouco antes: “A Anunciação”, que trata do “anúncio” da “Imaculada Conceção de Jesus” conforme narrado pelo Evangelho Segundo Lucas, capítulo I, versículos 26 a 38. História da arte, teologia e filosofia são partes de um jogo que procura contextualizar e interpretar a representação artística “conceitual” criada por Nauman.

A obra de Nauman recebeu o título de *Window or Wall Sign* (Sinal de [ou sinalização para] janela ou parede, em uma tradução livre) em 1967. Desde já, esse “sinal” ou “sinalização” para janela ou parede pode ser compreendido como um “anúncio” devido à técnica industrial utilizada para sua confecção, bastante típica dos anúncios e letreiros luminosos de fachadas de estabelecimentos comerciais. A peça pode ser descrita como duas espirais de tubo de vidro preenchidos com gás néon (que conduz a corrente elétrica criando o fenômeno luminoso): uma composta apenas de uma linha de néon vermelha que contém outra espiral cuja forma é estruturada por uma frase escrita em néon azul: *The true artist helps the world by revealing mystic truths*, ou “O verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades místicas”. As dimensões são de 149,9 x 139,7 x 5,1 cm. Existem três versões oficiais da obra e mais uma cópia do artista, de acordo com as informações da ficha catalográfica da National Gallery of Australia (descrita como a número 01 na edição de 03; número no acervo da instituição NGA 1978-976, vide [link](#) nas referências); uma versão no The Kunstmuseum, Basel (número no acervo: Inv. G. 1978.126); outra versão pertencente ao acervo da coleção do Kröller-Müller Museum, Otterlo (KETNER, 2006, p. 2, fig. 1); outra na coleção do Philadelphia Museum of Art, (número no acervo da instituição 2007-44-1, vide [link](#) nas referências), sendo esta última a aquisição mais recente dentre elas (2007), provavelmente a versão do próprio artista, já que estão aqui contabilizados quatro exemplares localizados, todos eles em coleções públicas permanentes. De acordo com Ketner, em 1967 o artista pendurou a obra na janela de seu estúdio “anunciando ao mundo as grandiosas e nobres ambições de seus esforços artísticos”, mas de uma maneira não muito óbvia, pois a obra ficava voltada para

fora e os visitantes no interior do espaço tinham que tentar ler os escritos invertidos (KETNER, 2006, p. 22). O mesmo autor cita entrevista de 1967, em que Nauman foi questionado se ele realmente acreditava naquela “mensagem”, e o artista respondeu evasivamente que ele não sabia, que ele pensava que a questão deveria ficar aberta [*I don't know; I think that we should leave that open*] (*idem*). Questionando a ironia ou a sinceridade de Nauman, Ketner diz que é “revelador, que quando ele estava fazendo trabalhos intensamente políticos quinze anos mais tarde, ele admitiu que aquilo ainda era um pensamento muito forte para ele” [*It is revealing that when he was making intensely political works fifteen years later, he admitted that “for me it is still a very strong thought”*] (*ibidem*). Mas de onde viria esse pensamento ou essa força reveladora?

Antes de associar a obra de Bruce Nauman ao tema da “Anunciação”, convém pensar na questão da narrativa da história da arte e qual seria a razão de um envolvimento “místico” de tal campo, considerando aqui a afirmação de Giulio Carlo Argan que “a história da arte é a única ciência possível da arte” ou “o procedimento que permite enquadrar os fenômenos artísticos no contexto da civilização” (ARGAN 1993 p. 14-16). Nesse “enquadramento”, o autor distingue uma “história *externa*”, que verifica a consistência dos fatos e reúne e controla os testemunhos, e uma história *interna*, que encontra os motivos e os significados dos fatos na consciência de quem, de uma maneira ou de outra, os viveu” (*idem* p. 14). Resumindo o pensamento do autor, é preciso empreender uma pesquisa, mas esse trabalho não está isento de um julgamento crítico, pois a “pesquisa histórica nunca é circunscrita à coisa em si”, ao contrário, resulta de “um sistema de relações, um processo” que determina “um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam”, principalmente por que se tais fatos exerceram influência determinante que pode ser detectada “à distância de séculos”, “não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante” (*ibidem*, p. 15). E quando se pensa sobre um “julgamento crítico”, não se pode esquecer que há um juízo estético ou moral que está historicizado “porque não é pronunciado com base numa verdade científica, mas em relação com uma determinada situação humana” (p. 18). Argan afirma que a história é “incontestavelmente” uma “ciência europeia” e que ela considera

segundo o princípio de sua coerência própria fatos que dependem de princípios de coerência diferentes ou que não possuem coerência alguma. Ela afirma, assim, a sua prioridade e seu caráter central; mas também reafirma o seu limite, que é o próprio

limite do cristianismo, pelo qual tudo o que não é cristão é intuição, prefiguração, espera da revelação cristã.

Aprofundando-o mais, o problema põe em xeque não só a legitimidade dos esquemas, mas também a da linguagem. Os esquemas podem mudar, todo período tem os seus; mas não há história sem narração, não há narração sem linguagem: a única ordem que a história impõe à realidade é a do discurso falado ou escrito (1993 p. 18-19).

E nessa ordem do discurso falado ou escrito é que se pode perceber a situação limite citada por Argan, pois a cultura ocidental está entrelaçada em suas bases constituintes com o próprio processo histórico da constituição da narrativa do cristianismo. Na noção “fenomênica” de arte, Argan acrescenta:

o que avaliamos não é um tipo de obra, mas um tipo de processo, uma maneira de relacionar-se; em outras palavras, o dinamismo ou a dialética interna de uma situação cultural na qual a obra que estudamos (se ela é, de fato, a que pensamos ser) se insere naturalmente, liga-se a um contexto, funciona. É um juízo histórico que não encerra, mas abre a investigação (1993 p. 22).

Seguindo o raciocínio de Argan, é sempre um problema do presente que determina a problematidade do passado (p.37), pois a teoria da arte é o processo, a técnica da recuperação do tempo perdido (p.36) que produz [ou anuncia] “fenômenos reveladores” que produzem a “graça” da “salvação”. Para ele, a arte é um “fenômeno-que-não-é-fenômeno”, que “traduz” a “intuição” da revelação “além do fenômeno”, como se pode ler aqui:

uma ambiguidade fundamental da arte em seu esforço de apreender, **além da coisa, o significado da coisa**. Mesmo a técnica da arte é ambígua: toda técnica produz fenômenos, mas a técnica que produz **fenômenos reveladores** é uma técnica mais elevada, que é ao mesmo tempo práxis e ritualidade.

Mas é exatamente por essa sua ambiguidade constitucional que a arte não se enquadra na história do sacro, nem na história, deduzida dela, da autoridade política. A ambiguidade da arte reflete a ambiguidade de uma condição humana: o artista pertence a uma classe cuja natureza e cujo destino são incertos. Pode perder-se ou salvar-se, depende do que faz. Quem tem o poder está acima da ambiguidade e da incerteza; **a revelação é graça, a graça é salvação**, o poderoso é um salvado. **O artista deve salvar-se com**

aquilo que faz, ser capaz de intuir a revelação além do fenômeno. Mas a sua ação não teria nenhum significado, se não fosse livre. (1993, p.39-40, negritos meus).

No campo religioso, a Anunciação é um tema ou um “fenômeno” importante, pois se trata do relato literal do anúncio da “encarnação do verbo” [menção aqui, ao Evangelho Segundo São João, capítulo I, versículos 1 a 14] no ventre virgem daquela que foi eleita para ser a mãe de Jesus, o Cristo. Não há dúvidas nessa narrativa de que se trata do momento de “revelação de uma verdade mística”. Esse evento, ou seja, a “encarnação” de Jesus inaugura simbolicamente uma nova etapa naquilo que seria conhecido como o “texto sagrado bíblico”, sob a perspectiva de um “novo testamento”, com o advento daquilo que se chama “era cristã”. Sem entrar muito nos detalhes históricos complexos, conflituosos e controversos de como a Bíblia foi constituída como o texto sagrado do cristianismo, importa que, dos quatro evangelhos canônicos (Mateus, Marcos, Lucas e João), o episódio da Anunciação somente é mencionado no Evangelho Segundo Lucas [ou “São Lucas”]. Curiosamente, Lucas é um dos evangelistas prediletos dos artistas, sendo considerado até mesmo como um dos patronos desses profissionais, homenageado por várias Guildas ou Academias (como a de Florença e a de Roma, por exemplo). Em tradições apócrifas, Lucas teria até pintado um retrato da Virgem Maria, fato que foi representado por diversos artistas “como tema favorito e autocelebratório” (DANTO 2006 p. 4). Talvez a versão mais conhecida seja a obra de Giorgio Vasari (1511-1574) que pinta um autorretrato como São Lucas retratando a Virgem Maria, afresco de cerca de 1564, na *Cappella de San Luca*, na Igreja de *Santissima Annunciata*, em Florença. Talvez, o retrato da Virgem Maria “pintado por São Lucas” seja uma metáfora para o fato de Lucas ser o evangelista que mais dá detalhes textuais da mãe de Jesus, desde o episódio da Anunciação ao da visita de Maria à Isabel, parente dela, grávida de João Batista [ou São João Batista], até o cântico que ficou muito famoso como o “Magnificat” (Capítulo I, versículos 46 a 55). A menção à obra de Giorgio Vasari apresenta-se como o momento oportuno de relacioná-lo também como um dos fundadores da narrativa da “história da arte”, com a publicação de *Vite dei Pittori, Scultori e Architetti* [primeira edição de 1550, com nova edição revista pelo autor em 1568]. Foi Vasari o primeiro a conceber “a história da arte como uma série de biografias de artistas, indicando como vida-modelo a de Michelangelo, o artista herói que, dramaticamente, à custa de lutas e de esforços sobre-humanos, supera a natureza na história e a história na ideia” (ARGAN 1993, p.23).

Vasari deseja estabelecer uma relação entre a biografia dos artistas e a teoria da arte, mas para isso, recorre à interpretação psicológica e até à intervenção divina na história, à semelhança dos relatos religiosos:

Vasari afirma explicitamente que nas *Vidas*, os ‘profanos’ irão aprender a perfeição e a imperfeição das obras de arte e a diferença de estilos dos artistas. Mas aquilo que ele fez, como ninguém antes dele, nem sequer na Antiguidade, o fizera, foi desenvolver extraordinariamente a narração da vida dos artistas e a descrição das suas obras, dando assim provas de um interesse histórico novo. A história de Vasari relaciona-se também com o tipo pragmático das histórias do Renascimento, isto é, considera a *virtude* prática dos indivíduos (sem conotá-los com o seu ideal), cuja interpretação só pode ser psicológica.

[...].

O valor positivo da crítica de Vasari consiste, pois, em algumas intuições inspiradas que teve, sobretudo em relação à arte por ele considerada como perfeita. Quando fala de Miguel Ângelo os seus critérios de juízo já não lhe chegam e tem necessidade de recorrer a Deus. Foi Deus quem mandou Miguel Ângelo à terra, depois de ter visto que eram vãos os esforços dos artistas para alcançarem a perfeição; e concedeu-lhe o dom da perfeição do desenho na pintura e na escultura, do ornamento e dos aspectos práticos na arquitetura, além da filosofia moral e da poesia. (VENTURI, 2007 p. 104-106)

Retomando a questão do evangelista Lucas, ele é provavelmente um dos únicos autores que realmente escreveu o evangelho que recebe o seu nome, ao contrário dos demais, pois naquele tempo, eram comum obras “*pseudoepigráficas* – obras atribuídas a um autor específico, mas não escritas por ele”, não podendo ser consideradas, por isso, falsificações (ASLAN, Reza, 2013, p. 19). Diferente dos textos “pseudonímicos” que também estão no cânone, mas que pesquisas recentes já os têm como falsificações que acabaram entrando no Novo Testamento (ERHMAN, Bart D., 2008, p. 30). De acordo com Erhman, desde os tempos de Jesus, os seus apóstolos e os primeiros cristãos, já existia a preocupação com a “crença certa” [que seria a “ortodoxa”, a doutrina correta] e os conflitos com os grupos dissidentes, que estariam engajados a “iludir pessoas com ‘heresias’ (cujo significado é, literalmente, ‘escolha’; um herege é alguém que deliberadamente escolhe não acreditar nas coisas certas).” (ERHMAN, Bart D. 2008, p. 22). Até se chegar a um consenso sobre

quais os livros ou textos deveriam se constituir como o cânone sagrado muitos conflitos ocorreram entre os diversos grupos que defendiam a “verdadeira crença”, cada qual se considerando como o detentor da verdade (ortodoxo) e o opositor como o falso (herege) a ser combatido ou eliminado. A legitimidade religiosa da “invenção de uma escritura” canônica não ocorreu sem grandes debates teóricos (e o surgimento da teologia) e ocorreram batalhas em que a opinião minoritária ou inconveniente foi vencida e até literalmente destruída (ERHMAN, Bart D., 2008). No entanto, mesmo após tantos conflitos para gerar o cânone a preocupação não foi necessariamente histórica, no sentido como ela é conhecida hoje, para Harold Bloom, crítico literário de origem judaica:

Não há uma sentença a respeito de Jesus, em todo o Novo Testamento, composta por alguém que tenha conhecido pessoalmente o relutante Rei dos Judeus, a menos que (suposição improvável) a Epístola de Tiago seja, com efeito, de autoria de Tiago, seu irmão e não de um dos seguidores de Tiago, os ebionitas ou ‘homens pobres’, alguns dos quais sobreviveram ao holocausto de Jerusalém ao fugir para Pella, na Jordânia, obedecendo ao comando profético de Tiago.

Segundo os estudiosos, as epístolas de São Paulo datam de quarenta anos após a morte de Jesus, os Evangelhos têm datação fixada em cerca de uma geração posterior, e o sumamente hele-nístico (e quase gnóstico) Evangelho de João data de um século, ao menos, após o possível desaparecimento do mestre itinerante dos pobres e dos excluídos. (BLOOM, Harold, 2006, p.33)

Nos estudos histórico-teológicos, Marcos teria sido o primeiro evangelho, escrito algum tempo depois de 70 d.C., e uma das fontes para os outros dois (Mateus e Lucas), datados de cerca de duas décadas depois, entre 90 e 100 d.C. (ASLAN, Reza, 2013, p. 19). Por isso mesmo, os três (Mateus, Marcos e Lucas) são chamados de evangelhos “sinópticos (grego para ‘vistos juntos’)” (*ibidem*, p. 20). Além de se basearem em informações de Marcos, Mateus e Lucas adicionaram suas próprias e exclusivas tradições, além de utilizarem “uma coleção antiga e bastante difundida de ditos de Jesus que os estudiosos têm denominado Q (do alemão Quelle, ou ‘fonte’)” (*idem, ibidem*, p.19-20). Então, desse modo, Mateus e Lucas são as maiores fontes para as informações que têm alimentado as tradições de representações artísticas dos períodos iniciais de Jesus, pois Marcos inicia sua narrativa a partir de um Jesus adulto, já no episódio de seu batismo por João Batista [Evangelho de São Marcos,

capítulo I, versículos 1-11]. De acordo com Aslam, Mateus e Lucas, trabalhando de modo independente um do outro, procuraram “aperfeiçoar o texto”, atendendo à ansiedade dos primeiros cristãos em torno de mais informações, principalmente ao incluir “duas narrativas da infância diferentes e conflitantes e uma série de histórias de ressurreição elaboradas para satisfazer seus leitores cristãos” (2013 p.19-20).

O que é importante entender a respeito da narrativa de Lucas sobre a infância de Jesus [e provavelmente, também sobre a ‘Anunciação’] é que seus leitores, ainda vivendo sob domínio romano teriam sabido que o relato do censo de Quirino era factualmente impreciso [para datar o nascimento de Jesus – data historicamente controversa e conflituosa entre as narrativas de Mateus e Lucas]. O próprio Lucas, escrevendo pouco mais de uma geração após eventos que descreve, sabia que o que estava escrevendo era tecnicamente falso. Esta é uma questão extremamente difícil para os leitores modernos dos evangelhos entenderem, mas Lucas nunca quis que a sua história sobre o nascimento de Jesus em Belém fosse entendida como um fato histórico [havia uma profecia no Velho Testamento de que o Messias nasceria em Belém]. Lucas não tinha nenhuma ideia do que nós, no mundo moderno, queremos dizer com a palavra ‘história’. A noção de história como uma análise crítica dos fatos observáveis e verificáveis do passado é um produto da era moderna; teria sido um conceito totalmente estranho para os escritores dos evangelhos, para quem a história não era uma questão de descobrir *fatos*, **mas de revelar verdades**.

Os leitores do evangelho de Lucas, como a maioria das pessoas do mundo antigo, não faziam uma distinção nítida entre mito e realidade; os dois estavam intimamente ligados em sua experiência espiritual. Ou seja, eles estavam menos interessados no que realmente acontecera do que naquilo que significava. Teria sido perfeitamente normal – na verdade, era o que se esperava – que um escritor do mundo antigo narrasse contos de deuses e heróis cujos fatos fundamentais eram reconhecidos como irreais, mas cuja mensagem subjacente seria vista como verdadeira. (ASLAM, Reza 2013, p 56 – as palavras em itálicos estão assim no original, trechos entre colchetes e negritos são meus).

Diante disso, o que se pode perceber é que a narrativa de Lucas surge para “revelar” uma “verdade mística”, auxiliando seus leitores a compreender uma nova mensagem, o “evangelho”, legitimando expectativas de fatos em torno do pré-nascimento, nascimento, infância e até de familiares próximos de um sujeito especial que, posteriormente, na teologia

seria considerado uma divindade; Lucas fundamentava uma nova crença religiosa e a expunha para uma pessoa específica: “Teófilo”, com a finalidade de que ele tivesse certeza das “verdades” em que ele havia sido instruído. Isso fica bem elucidado no prefácio de seu evangelho:

[1] Visto que muitos houve que empreenderam uma narração coordenada dos fatos que entre nós se realizaram, [2] conforme nos transmitiram os que desde o princípio foram deles testemunhas oculares, e ministros da palavra, [3] igualmente a mim me pareceu bem, depois de acurada investigação de tudo desde sua origem, dar-te por escrito, excelentíssimo Teófilo, uma exposição em ordem, [4] para que tenhas plena certeza das verdades em que foste instruído. (LUCAS, 1963, p. 59 – entre colchetes, os números dos respectivos versículos do capítulo I).

Fica bem claro nesse prefácio que Lucas já conhecia várias narrativas “coordenadas” dos fatos, incluindo aí as testemunhas oculares e os ministros da palavra, embora acreditar nessas testemunhas e nos ministérios citados seja uma questão inteiramente de fé. A “acurada investigação” que Lucas se propõe a fazer é, na verdade, uma **exposição das crenças** do autor entrecruzando as várias **fontes** mencionadas com citações dos textos proféticos do que ficou conhecido como “Antigo Testamento”. Tais narrativas confirmariam textualmente que de acordo com as “sagradas escrituras” judaicas antigas já havia o prenúncio [ou o “anúncio”] de todo o acontecimento messiânico por vir, o que agora Lucas se deu o trabalho de “revelar” “por escrito” para que Teófilo tivesse, então, plena certeza das “verdades” em que ele havia sido instruído. O “papel didático” da “ordenação” e “exposição” dessas escrituras não pode ser ignorado. E nesse caso, também é válida a menção de que o Antigo Testamento não corresponde exatamente à Torá judaica, pois foi todo reordenado e revisado com um novo propósito para “operar como um prisma através do qual o texto precursor deve ser lido, revisto e interpretado”:

A relação dos autores canônicos do Novo Testamento com a Torá e os Profetas é bastante diferente, pois o Messias desses autores é considerado como concretização da narrativa que vai de Gênesis a Reis, fundida na Babilônia, e de todos os mensageiros, desde Moisés, passando por Elias, chegando até Malaquias. Refazer a ordem em que se encontram as partes da Tanak, de modo que o Antigo Testamento seja encerrado por Malaquias, e não por 2 Crônicas, é apenas o primeiro passo da revisão. O Novo Testamento destina-se a operar como um prisma através do qual

o texto precursor deve ser lido, revisto e interpretado. Paulo é especialmente afeito a esse tipo de revisão, mas todos os que o seguem, até os autores de Hebreus e do Apocalipse, são extremamente versados nas **artes da usurpação, inversão e apropriação**. Seja como for que julgarmos o Novo Testamento, como literatura ou espiritualidade, trata-se, historicamente, da reescrita mais bem-sucedida de todos os tempos. (BLOOM, Harold, 2006, p. 63, negritos meus).

Voltando a atenção para as representações mais clássicas da cena da Anunciação, o anjo Gabriel geralmente aparece no lado esquerdo e a Virgem Maria no lado direito, uma referência nítida a uma “ordem de leitura” ocidental. O anjo está a chegar ou pousando e encontra a Virgem Maria que é representada, na maioria das versões, com um manto azul ou com a associação do azul e do vermelho na composição de seu vestuário ou mesmo com a contraposição das duas cores entre vestuário e cenário. Quase sempre a Virgem está com um livro nas mãos e uma atitude corporal de humildade e aceitação da missão imposta. Em muitas versões aparecem lírios brancos, tradicionalmente associados à pureza e castidade. Não há como pensar em “verdade histórica” nessa representação, a começar pela representação da Virgem Maria com um livro nas mãos. Sabe-se que os textos nos tempos judaicos da origem do cristianismo eram escritos em rolos e que a leitura era, geralmente, um privilégio masculino. A saudação inicial do anjo Gabriel literalmente inscrita em latim nas imagens pode acompanhar algumas versões: “Salve! Agraciada; o Senhor é contigo” (LUCAS 1963, p. 60), ou mesmo na versão que é uma colagem de alguns trechos do evangelho de Lucas e que deu origem a uma das rezas mais famosas da tradição católica: “Ave Maria! Cheia de graça, o senhor é convosco, bendita sois Vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus” [...]. O Novo Testamento foi escrito originalmente em grego, não em latim, mas é importante lembrar que nenhuma dessas línguas foi falada por Cristo e seus discípulos. Essas questões já são suficientes para se perceber que tais representações nunca pretenderam atingir uma “verdade” comprometida com evidências históricas da época de Cristo. Inclusive, em algumas versões renascentistas, os interiores [e exteriores, em alguns casos] das casas onde a cena é representada são luxuosos, muitas vezes deslocados para a paisagem italiana (ou de origem do artista, como no caso das representações flamengas ou norte da Europa) e os vestuários são também contemporâneos e condizentes com as cenas arquitetônicas,

ambos típicos daquele próprio período. A partir do Barroco da Contra Reforma algumas versões tendem a se aproximar de uma simplicidade mais condizente com a situação socioeconômica dos pais de Jesus.

A “Anunciação”, no caso, a representação do “acontecimento” em um afresco feito por Fra Angelico por volta de 1440 em uma cela de clausura do Convento de San Marco, em Florença, do lado de uma janela, como pude conferir *in loco*, é o pretexto para Didi-Huberman escrever sobre a interpretação da imagem na história da arte, texto este repleto de referências ao “olhar pousado sobre um trecho de parede branca: o visível, o invisível, o visual, o virtual” (DIDI-HUBERMAN 2013, p. 19). Para descrever a simplicidade e a pureza dessa **representação na parede branca** cujo pintor deixou entrever um **espaço vazio**, mas repleto de significações que remetem “às artes da memória textual”, Didi-Huberman recorre à palavra “virtual” em sua origem latina *virtus* para designar “a potência soberana do que não aparece visivelmente”, abrindo um “desdobramento múltiplo” no “cruzamento de uma proliferação de sentidos possíveis do qual extrai sua necessidade, que ele [o artista] condensa, desloca e transfigura” (*idem*, p. 26). Para Didi-Huberman:

Não podemos nos contentar em nos reportar à autoridade dos textos – ou à pesquisa das ‘fontes’ escritas – se quisermos apreender algo da eficácia das imagens: pois esta é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na ordem do discurso [‘usurpação, inversão e apropriação?’]. De legibilidades transpostas, mas também de um trabalho de *abertura* – e portanto de efração, de sintomatização – praticado na ordem do legível e para além dele. (DIDI-HUBERMAN 2013, p. 28, trecho entre colchetes: bricolagem de termo de Harold Bloom já citado anteriormente).

O que Didi-Huberman questiona sobre aquilo que se chama de região do visual seria verificável no sentido estrito do termo, no sentido “científico”, “se ela mesma não é um objeto de saber ou um ato de saber, um tema ou um conceito, mas somente uma eficácia sobre os olhares?” (DIDI-HUBERMAN 2013, p. 28). Ele responde reabrindo a questão das fontes textuais que modelaram a cultura e a crença de Fra Angelico, no caso, o acervo bibliográfico de um convento dominicano no século XV que era objeto de estudo teológico incessante. Nesse contexto (e aqui o autor remete a São Tomás de Aquino), o saber não é “adquirido” ou apreendido por ninguém, mas é “ciência de Deus”, pois “seus princípios não lhe vêm de nenhuma outra ciência, mas de Deus imediatamente, por

revelação (*per revelationem*).” Por “revelação” pode-se pensar em acreditar no inacreditável, no inconcebível mistério na “pulsação de um acontecimento sempre singular, sempre fulgurante”, uma “encarnação” que “abre a representação” em “uma superfície de expectativa”, como **estrutura de crença**, “um sintoma, portanto, que emite ao mesmo tempo seu choque único e a insistência da sua memória virtual, seus labirínticos trajetos de sentido” para celebrar a “Anunciação”, o “anúncio”, “algo que aparece, se apresenta”. (*Idem*, p. 29-33, trecho com várias adaptações, “usurpações, inversões e apropriações” sob minha responsabilidade)

Fra Angelico reduzira todos os seus meios visíveis de imitar o aspecto de uma Anunciação a fim de dar-se o operador visual capaz de **imitar o processo de um anúncio**. Ou seja, **algo que aparece, se apresenta** – mas sem descrever nem representar, **sem fazer aparecer o conteúdo do que ele anuncia** (caso contrário não seria mais um anúncio, justamente, mas o enunciado de uma solução). (*Ibidem*, p. 33, negritos meus).

Nesse sentido, são as “Sagradas Escrituras” que forneciam o grande valor de fascinação, de “aura”, ao apreender uma “dupla potência do acontecimento e do mistério”. Didi-Huberman explica que não era nem mesmo uma questão de leitura, “mas uma exegese – palavra que, por sua vez significa a saída do texto manifesto”, a “abertura a todos os ventos do sentido”. Ele complementa:

Quando Alberto, o Grande, ou seus discípulos comentavam a Anunciação, eles viam ali algo como um cristal de acontecimento único e, ao mesmo tempo, viam uma floração absolutamente extravagante de sentidos inclusos e associados, de aproximações virtuais, de memórias, de profecias referentes a tudo, desde a criação de Adão até o fim dos tempos, desde a simples forma da letra M (a inicial de Maria) até a prodigiosa construção das hierarquias angélicas. Para eles, portanto, a Anunciação não era nem um ‘tema’ (a menos que se compreenda essa palavra num sentido musical) nem um conceito, nem mesmo uma história no sentido estrito, mas antes uma matriz misteriosa, virtual, de acontecimentos inumeráveis. (DIDI-HUBERMAN 2013, p.30).

Voltando para a análise da obra de Bruce Nauman, percebe-se que o artista trabalhou de forma não muito convencional no campo artístico daquele momento, no entanto, utilizando como meio expressivo uma maneira já tradicional no campo da comunicação visual na década de

1960, os anúncios e letreiros de fachadas de empreendimentos comerciais confeccionados em néon¹. O artista fez o projeto e o trabalho foi executado por especialistas nessa área, ou seja, a execução foi terceirizada, indicando que ele não estava interessado no processo de fabricação e sim como a sua ideia deveria ser percebida, desmistificando também, assim como outros artistas de sua geração, a questão do objeto único, original, cujas mãos e perícia do artista no fazer não são mais as atividades dignas de admiração². Nauman não está sozinho e nem é o único a se interessar por essa situação de “fronteira”. Sobre o contexto dessa época, Lucy R. Lippard fez um longo levantamento entre os anos de 1966 e 1972 daquilo que ela chamou de “desmaterialização do objeto de arte”, compilando bibliografia, informações, documentos, textos, trabalhos artísticos, entrevistas e materiais relacionados com o que se costuma chamar de “conceitual” ou áreas próximas como o minimalismo, discussões contra a forma, a arte processual e outras áreas de “fronteiras estéticas” (LIPPARD, 1997). Nesse período, muitos artistas já são graduados em universidade e procuram refletir e questionar sobre suas próprias produções e inseri-las em um contexto mais amplo de discussão teórica. No caso de Bruce Nauman, graduado na *University of California*, Davis, em 1966 (KETNER, 2006, p. 7), estamos diante de alguns momentos decisivos para as narrativas das artes visuais: após o grande sucesso de crítica e mercado do Expressionismo Abstrato, as principais questões da atualidade de um artista com aquele tipo de formação acadêmica em meados da década de 1960, principalmente nos Estados Unidos são a Arte Pop, o Minimalismo e a Arte Conceitual. A inquietação da época pode ser encontrada nos trabalhos de Bruce Nauman, quando ele já mostrava preocupações com a natureza e o objetivo da arte ou mesmo com uma trajetória a percorrer, como se pode perceber no trecho:

What I am really concerned about is what art is supposed to be – and can become. It seems to me that painting is not going to get us anywhere, and most sculpture is not going to, either, and art has to go somewhere. (Bruce Nauman *apud* KETNER, 2006. P. 17).

1 Informação da etiqueta [*Label*] na ficha catalográfica *on line* da obra de Bruce Nauman no Philadelphia Museum of Art: “The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign), one of Nauman’s first neons, is a founding work in his career. Hijacking a medium generally associated with the tawdry (cheap motels, shop windows, and bars), Nauman’s sign advertises a metaphysical and deeply personal message as if it were for sale. Throughout his long and illustrious career, Nauman has examined the role and responsibilities of the artist. The title statement of this poetic spiral is neither entirely facetious nor completely serious, and the contradictions embodied in the piece yield an ambiguity that is both playful and profound.”

2 David Gordon, diretor do Milwaukee Art Museum, explica, no prefácio do catálogo da exposição, os desafios e questões legais ao organizar uma mostra de Bruce Nauman, pois a fragilidade do néon dificulta o transporte e empréstimo dos “originais”; no entanto, o fato de os trabalhos serem terceirizados desde a origem permite refazer as obras para a exposição, desde que os direitos de *copyright* sejam respeitados. Ele apresenta uma grande lista de agradecimentos às instituições e seus responsáveis que liberaram o “empréstimo” do *copyright* para que as obras pudessem participar da exposição. (KETNER, 2006, p. 8)

Se há um “verdadeiro artista” a ser considerado na proposição de Nauman, pode-se pensar na existência de dúvidas quanto à veracidade ou falsidade de uma atividade exercida por uma pessoa que se intitula “artista”. Qual seria a razão de haver uma dúvida quanto ao verdadeiro ou ao falso artista? A partir do Impressionismo e dos movimentos modernos, quando todos os “cânones artísticos acadêmicos” são quebrados, fica cada vez mais difícil ter parâmetros claros sobre a verdade de uma obra de arte, de uma proposição artística ou do estatuto de uma imagem produzida ou apropriada artisticamente. Quem seria um “verdadeiro artista” após Duchamp, em especial, a partir da absorção do “ready made” (e suas consequências) no sistema artístico? O que seria uma “pintura verdadeira” após o Expressionismo Abstrato, especialmente pensando aqui em Jackson Pollock e sua *action painting*? Sem deixar de mencionar o uso de qualquer imagem da cultura contemporânea, seja por meio da colagem, da fotografia, do cinema e de processos industriais como a serigrafia, como ocorreu na Arte Pop. Os artistas com formação universitária na década de 1960 enfrentaram essas questões com uma densidade enorme de conhecimentos históricos e teóricos acumulados, no entanto, com mais dúvidas do que certezas. Vários especialistas, críticos e filósofos escreveram sobre todo esse processo que culminava, inclusive com o próprio fim da história da arte ou o final da narrativa da arte e “qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história.” (DANTO 2006 p. 5). Para Danto, a questão mais importante nesse período que ele intitula “pós-histórico” é a questão “o que é arte?” (*idem*, p. 51). E para muitos artistas, todo esse contexto era o núcleo propulsor de suas investigações, gerando especulações em torno do “objeto de arte”, do “sentido da arte”, da “percepção da arte”, do “conceito de arte”, da “verdade da arte”, ou mesmo do “verdadeiro artista”.

E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia. (DANTO 2006 p. 16)

É nesse momento que arte e filosofia se entrelaçam ou como diz Danto, a arte passa a ter uma “pertinência filosófica”, comparando as obras de arte às palavras da linguagem ou mesmo à coerência de uma

“ontologia da linguagem”, acrescentando que “o valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, **ter ajudado** a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade.” (DANTO 2005 p. 134-136, **negrito meu**). E é possível complementar essa questão da “consciência do conceito de realidade” “usurpando” um trecho de texto de Hans Belting, quando ele trata da obra de outro artista (Gary Hill) sobre a “alfabetização de nossa percepção”:

A alfabetização de nossa percepção também não tem a finalidade de dissolver com a percepção a existência da qual ela não contém nenhuma prova realmente conclusiva. No retrato, assim como no próprio corpo, surge desse modo a diferença entre aparência e ser, entre imagem e vida. Por isso tudo é reportado de volta a um **centro invisível** ou uma forma coletiva não descritível. A **‘verbalização’ das imagens** abre para o artista a possibilidade de analisar o meio e tornar visíveis os seus limites, os quais, por fim, são os limites de toda imagem. (BELTING 2006, p. 131, **negritos meus**).

Merleau-Ponty, em um texto já clássico sobre “a dúvida de Cézanne”, questiona a questão da liberdade do artista, a forma do projeto e da escolha e um curso de vida em que o projeto ocorre desde o nascimento (2004, p. 137). Para o autor, “duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o **anúncio** daquilo que nos tornamos” (*idem*, p. 138, **negrito meu**). E o que dizer sobre um “anúncio” para janela ou parede em que se lê em uma espiral que “o verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades místicas”? Não estaríamos diante da representação de uma “dupla potência do acontecimento e do mistério” refletidas pelas luzes de uma linha vermelha e de uma frase azul? Quer dizer que a existência de um “verdadeiro artista” cuja ajuda ao mundo se deu por meio da revelação de uma “verdade mística” só poderia ser verificada “retrospectivamente”? Em tal afirmação de Merleau-Ponty parece residir a questão de que aquilo que nos tornamos está em um paradoxo da liberdade ou do livre arbítrio: ele acredita que nunca somos determinados e nunca mudamos e, no entanto só poderíamos descobrir o que nos tornamos depois (retrospectivamente) de já ser o que somos. A revelação de uma “verdade mística” como uma “ajuda ao mundo” só poderia ser verificada a posteriori. Se “não mudamos” e “nunca somos determinados”, esse projeto de vida seria o exercício de uma consciência “revelada” pelo “engajamento primordial na vida e pelo modo desse engajamento” que projetam uma “fidelidade a nós mesmos” em um **movimento circular**,

psicanaliticamente falando, buscando o sentido do futuro no passado e o sentido do passado no futuro (trecho composto com uma “bricolagem” de ideias de Merleau-Ponty, 2004, p. 141-142).

Outra possibilidade de interpretação para essa obra de Bruce Nauman é aquela gerada pela utilização de uma linha vermelha paralela a uma “escritura” em azul e que ambas “giram em torno de um mesmo eixo”, abrindo uma forma luminosa em espiral, ou seja, tecnicamente falando, tanto a linha quanto a escrita emitem luz, nesse caso, materialmente e literalmente a obra é mesmo um “anúncio luminoso”. Para Danto, “a relação entre a obra e seu substrato material é tão intrincada quanto as relações entre corpo e espírito” (DANTO 2005 p. 163). Seria a linha vermelha uma pele, “película exterior” ou camada protetora para os arabescos azuis [as letras de uma escrita técnica] que a preenchem com uma nova possibilidade de significação e leitura? Que tipo de jogo estaria jogando Bruce Nauman? Poderia ser um tipo de “incorporação” [“encarnação”?] de uma escrita à obra de arte, tática que se verifica cada vez mais comum a partir da “arte conceitual”? Nesse caso, principalmente por causa da menção a um “verdadeiro artista” e ao termo “verdades místicas”, pode-se estabelecer uma relação “às escrituras”, utilizando aqui um empréstimo do pensamento de um autor, Jacques Derrida, que, no mesmo ano da obra de Bruce Nauman, 1967, lança um estudo fundamental para “desconstruir” as ideias do “etnocentrismo” e “logocentrismo” na “escritura” na cultura ocidental: a “Gramatologia”. O que importa apontar aqui neste pequeno estudo é que Derrida começa seu texto com uma advertência [em outro contexto de análise e interpretação] de que a leitura escapa, “ao menos pelo seu **eixo**, às categorias clássicas da história: da história das ideias, certamente, e da história da literatura, mas talvez, antes de mais nada, da história da filosofia.” (DERRIDA, 2006 p. VII – “Advertência”, negrito meu). Para o autor, o conceito da escritura dissimula sua própria origem que está atrelada a uma história da metafísica ligada ao *logos* como a origem da verdade em geral e que a verdade da verdade assim como o conceito da ciência ou da cientificidade da ciência não passam de uma excursão dessa escritura guiada pela metáfora, metafísica e teologia. Derrida anuncia essa “ciência da escritura” como uma *gramatologia* ressaltando que tal ciência “corre o risco de nunca **vir à luz** como tal e sob esse nome” (*idem* p. 4-5, negrito meu). Seria um sintoma da época [1967]? Nauman e Derrida trabalham com suportes diferentes para anunciar questões que estão relacionadas com um *problema de linguagem* [expressão de Derrida] em que o significado passa a funcionar como um significante, afetando-o na sua origem. No caso de Nauman, há a menção direta a um verdadeiro

“artista” [obviamente já “incorporado” à escrita em seu trabalho], ao *ente* produtor da obra de arte. No caso de Derrida (*ibidem*, p.8-9), há menção ao produtor do som da fala, à voz, à audição como as verdades de uma escritura original [ou “primeira”] cuja representação ou “conversão” em uma forma gráfica não deixaria de ser um “mero suplemento” [expressão de Derrida] “técnico” que acabou ocupando o lugar da verdadeira fala, fazendo esquecê-la, enganando-a ou mesmo como uma forma de *asfixia* [Derrida usa o termo em itálico, p. 10]. Ora, é oportuno trazer aqui um trecho do próprio Derrida somente para “anunciar” o “problema” que ele desenvolve ao longo de sua extensa e complexa obra:

Por uma Necessidade que mal se deixa perceber, tudo acontece como se – deixando de designar uma forma particular, derivada, auxiliar da linguagem em geral (entendida como comunicação, relação, expressão, significação, constituição do sentido ou do pensamento etc.), deixando de designar a **película exterior**, o duplo inconsistente de um significante maior, o *significante do significante* – o conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem. Em todos os sentidos dessa palavra, a escritura *compreenderia* a linguagem. Não que a palavra ‘escritura’ deixe de designar o significante do significante, mas **aparece sob uma luz estranha**, que o ‘significante do significante’ descreve, ao contrário, o **movimento da linguagem**: na sua origem, certamente, mas já se pressente que uma origem cuja estrutura se soletra como ‘significante do significante’, **arrebata-se e apaga-se a si mesma na sua própria produção**. O significado funciona aí desde sempre como um significante. A secundariedade, que se acreditava poder reservar à escritura, afeta todo significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o *início do jogo*. Não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes que constitui a linguagem. **O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos**, arrastando consigo todas as praças-fortes, todos os abrigos dos fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isto equivale, com todo o rigor, destruir o conceito de ‘signo’ e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse *transbordamento* sobrevém no momento em que **a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites**. (DERRIDA 2006, p. 8. Itálicos e aspas seguem conforme a edição original, apenas os trechos em negrito são de minha responsabilidade)

Para Derrida, “a linguagem escrita fixaria convenções, que ligariam entre si outras convenções” (DERRIDA 2006 P. 13). Para ele, “o signo e a divindade tem o mesmo local e a mesma data de nascimento. A época

do signo é essencialmente teológica. Ela não *terminará* nunca. Contudo, sua *clausura* histórica está desenhada” (*idem*, p. 16). As palavras em itálico seguem o texto de Derrida). Ouso empregar essa mesma terminologia simbólica para ler o **anúncio** de Bruce Nauman, a linha de luz vermelha como a construção espacial de uma clausura circular da **história** sobre um signo de uma escritura orgânica e artificial de luz azul e caráter **teológico** onde repousa um enigma **filosófico**. E o movimento espiral como estrutura formal indica que as possibilidades de leitura e interpretação trinitárias entre história, teologia e filosofia podem se estender *ad infinitum*.

Abertas as portas para a espacialidade das várias questões de um anúncio luminoso em uma janela ou parede, como queria o próprio Bruce Nauman, arrisco ainda, como suplemento, convocar a definição de “inestética”, de Alain Badiou:

Por ‘inestética’ entendo uma relação da filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência de algumas obras de arte. (BADIOU 2002, p. 9)

Logo no início de seu “Pequeno manual de inestética”, Badiou reflete sobre o entrelaçamento da arte e da filosofia estabelecendo, a princípio, “dois esquemas”. No “esquema didático” a arte é incapaz de verdade ou “toda a verdade lhe é exterior”. O que se apresenta é a “aparência da verdade efetiva, da verdade imediata, ou nua”, o que “expõe a arte como *puro* encanto do verdadeiro”, e que essa “pretensa verdade imediata da arte” deve ser denunciada como uma “falsa verdade” [ou uma falsa escritura com um encanto de verdade?]. Nesse caso, “a arte aceitável deve ser submetida à vigilância filosófica das verdades”; a norma da arte deve ser a educação e a norma da educação deve ser a filosofia. Seria, nesse caso, um modo de “ajuda ao mundo” a atuação de um “verdadeiro artista” como um “autêntico” vigilante educador? Nessa perspectiva, o essencial é o controle da arte revelando publicamente [em paredes, em janelas] as “verdades místicas” que lhe são extrínsecas, porque,

se a verdade de que a arte é capaz lhe é exterior, se a arte é uma didática sensível, o resultado, e este é um ponto capital, é que a essência ‘boa’ da arte virá não na obra de arte, mas em seus efeitos públicos. [...] No esquema didático, o absoluto da arte está, portanto, sob o controle dos efeitos públicos da aparência, eles próprios normatizados por uma verdade extrínseca. (BADIOU 2002, p. 12-13)

Por outro lado, não deixa de ser curioso como Badiou opõe ao esquema didático ou “injunção educativa”, um “esquema romântico”, que supõe exatamente o oposto, “que *unicamente* a arte está apta à verdade”, em um texto que usa e abusa de referências do universo teológico ao falar de um “Pai afastado e impenetrável” oposto a um “Filho sofredor que salva e reergue”, de um “gênio” que é “crucificação e ressurreição”. E finalmente, para “anunciar” a própria “encarnação”, ou seria uma nova “vida”?

E que nesse sentido, ela realiza o que a filosofia pode apenas indicar. Ou o que Lacoue-Labarthe e Nancy chamaram de absoluto literário. É patente que esse corpo real é um **corpo glorioso**. A filosofia pode muito bem ser o Pai afastado e impenetrável. A arte é o Filho sofredor que salva e reergue. O gênio é crucificação e ressurreição. Nesse sentido, é a própria arte que educa, porque **ensina o poder de infinidade** contido na coesão supliciada da forma. A arte entrega-nos a esterilidade subjetiva do conceito. A arte é o absoluto como sujeito, é a *encarnação*. (BADIOU 2002, p. 13, negritos meus)

Para encerrar o texto, faço aqui uma “Anunciação” em forma de pergunta e resposta: o verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades místicas?!

Coda: “Que se cumpra em mim conforme a tua palavra”. (BÍBLIA SAGRADA. N. T. Lucas, 1963, p. 60)

Annunciation: the true artist and mystic truths in art

Abstract

The starting point is a work by Bruce Nauman, Window or Wall Sign, 1967, whose internal application proposes the statement that the true artist is one who helps the world by revealing mystic truths. On that basis, it reflects on the religious impregnation of art history narratives linking the conceptual work of Nauman to a Christian theme traditionally represented since before the Renaissance: “The Annunciation”. The true artist and mystic truths in art are issues that deserve redemption in the context of the discussion proposed herein.

Keywords: Bruce Nauman. Annunciation. Conceptual art. Art and truth. Mythical truth. Philosophy. History of art. Theory of art. Art and language. Communication.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ASLAN, Reza. *Zelota: a vida e a época de Jesus de Nazaré*. Tradução de Marlene Suano. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BÍBLIA SAGRADA. N.T. *Lucas*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada no Brasil. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil; London: Lowe and Brydone (Printers), 1963.
- BLOOM, Harold. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ERHMAN, Bart D. *Evangelhos perdidos*. Tradução de Eliziane Andrade Paiva. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- KETNER, Joseph D. *Elusive signs: Bruce Nauman works with light*. Essays by Joseph D. Ketner II, Janet Kraynak, Gregory Volk. Catalogue of an exhibition at the Milwaukee Art Museum. January 28 April 9, 2006. Milwaukee: Milwaukee Art Museum; Cambridge: The MIT Press. 2006. [ISBN: 0-944110-83-5]
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 ... / edited and annotated by Lucy R. Lippard*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1997. [Previously published: New York: Praeger, 1973].
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Prefácio de Claudio Lefort. Posfácio de Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NAUMAN Bruce. *The true artist helps the world by revealing mystic truths*. 1967. Ficha catalográfica on line da obra de Bruce Nauman no acervo da National Gallery of Australia. Disponível em: <<http://nga.gov.au/international/Catalogue/Detail.cfm?IRN=115577>>. Acesso em: 7 mar. 2016.
- NAUMAN Bruce. *The true artist helps the world by revealing mystic truths (Window or Wall Sign)*, 1967. Ficha catalográfica on line da obra de Bruce Nauman no acervo da Philadelphia Museum of Art. (Search Collections). Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/31965.html>>. Acesso em: 7 mar. 2016.
- NAUMAN, Bruce. Ficha catalográfica on line da obra no acervo da The Kunstmuseum, Basel. Disponível em: <[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=SdetailView&sp=2&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=13944](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=2&sp=1&sp=SdetailView&sp=2&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=13944)>. Acesso em: 7 mar. 2016.
- VENTURI, Lionello. *História da crítica da arte*. Lisboa: Edições 70, 2007. (Col. Arte & Comunicação, 24).

Enviado em 16 de abril de 2016.

Aceito em 25 de abril de 2016.

Pequeno ensaio semiótico suplementar sobre “A Anunciação”

Gedley Belchior Braga

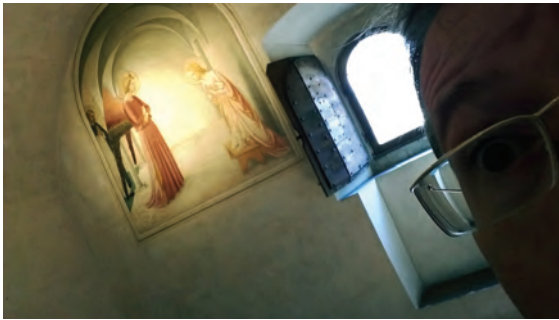
P: A.S.S. [Project: Authentic Semiotic Self]

Pass. Passar. Passagem. Travessia.

O título do projeto e sua realização jogam com o “self” e o “selfie”. A palavra “Self”, de origem inglesa, é muito utilizada em jargões psicológicos para trabalhar com questões que envolvem o conhecimento de “si mesmo”, ou “conhecimento reflexivo”, distinto do “eu”. Nas artes, também em inglês, é o prefixo de “autorretrato” (self-portrait). O neologismo “selfie” surge a partir de 2013 para designar as fotografias pessoais (que não deixam de ser “autorretratos”) feitas com as novas tecnologias digitais, especialmente as câmeras de telefones celulares, com a finalidade de divulgação e exibicionismo, principalmente nas redes sociais.

O humor duchampiano é resgatado no título do projeto. Em inglês, a sigla gera um trocadilho de sonoridade “quase” obscena. O projeto envolveu uma viagem para a Itália em busca da “presença”, da comprovação e da autenticidade de muitas das “fontes” de referência da história da arte especiais para o autor. O “selfie” como vaidade e exibicionismo foi subvertido em uma ação irônica (ou cínica?) que exigiu a criação de um personagem “semiótico”, geralmente espantado e com expressão de surpresa diante daquilo que, antes, só era conhecido por meio de reproduções fotográficas. A qualidade fotográfica de cada imagem reflete a situação precária do improvisado típico de um “selfie” realizado originalmente com a câmera de um smartphone. Nesse caso, é o conjunto completo das 81 imagens que se transforma em uma narrativa visual produzida especificamente para a exposição que foi realizada no Museu Regional de São João del-Rei de 25 de novembro de 2015 a 31 de janeiro de 2016. Todas as fotografias foram realizadas originalmente durante a viagem à Itália, de 10 de julho ao dia 02 de agosto de 2015, documentando a “passagem” por Roma, Nápoles (incluindo Pompeia), Florença, Veneza e Milão. Há apenas uma exceção na série: a imagem em frente à placa antes de “passar” pelo “Rio das Mortes”, no trajeto entre Ritápolis e São João del Rei. No ensaio aqui apresentado, foram selecionadas apenas as imagens que retratam a presença diante do tema da “Anunciação”.

Link as imagens da série completa: <<https://flic.kr/s/aHskiDt3j5>>.



A.S.S. Authentic Semiotic Selfie with "The Annunciation", circa 1440-1442, fresco by Fra ANGELICO (born Guido di Pietro; c. 1395 – February 18, 1455). Cell number 03, Convento di San Marco, Florence. July 2015. Dedicated to Georges Didi-Huberman. © Gedley Belchior Braga



A.S.S. Authentic Semiotic Selfie with "The Annunciation", circa 1437-1446, fresco by Fra ANGELICO (born Guido di Pietro; c. 1395 – February 18, 1455). Corridor of the North Dormitory, Convento di San Marco, Florence. July 2015. © Gedley Belchior Braga



A.S.S. - Authentic Semiotic Selfie with "Annunciation with two Kneeling Donors", circa 1440, oil on panel by Fra' FILIPPO LIPPI (c. 1406 – 8 October 1469). Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rome. July 2015. © Gedley Belchior Braga



A.S.S. - Authentic Semiotic Selfie with "The Annunciation", circa 1579, oil on canvas by ALLORI, Alessandro (Florence, 31 May 1535 – 22 September 1607). Galleria dell' Accademia, Florence. July 2015. © Gedley Belchior Braga. Rodrigo Rodrigues Collection.



A.S.S. - Authentic Semiotic Selfie with "The Annunciation", circa 1435, gilded pietra serena, by DONATELLO (circa 1386 – 1466). Basilica di Santa Croce, Florence. July, 2015. © Gedley Belchior Braga

